

hacia una teoría de las formas

Teorías y obras de la arquitectura del siglo XX

Josep Maria Montaner

I.OBJETIVOS DEL PROYECTO DOCENTE:

MARCO TEÓRICO

El objetivo básico del curso de Composición III es el de plantear interpretaciones de la arquitectura del siglo XX a partir del conocimiento y la crítica de las teorías y de las realizaciones más representativas.

En el ámbito de la Composición confluyen tres tipos de disciplinas —la historia, la teoría y la crítica—; por lo tanto, cualquier programa debe definirse respecto a dicha confluencia. En el presente proyecto docente se considera que toda actividad crítica necesita la base de una teoría de la cual deducir los juicios que sustentan las interpretaciones. Al mismo tiempo, toda teoría necesita pasar por la experiencia de ponerse a prueba ejercitándose en la crítica. Es decir, toda crítica es la puesta en práctica de una teoría, que en algún

momento el crítico puede explicitar. Y ninguna teoría tiene consistencia si no se pone a prueba en la crítica. Paralelamente, la investigación y el conocimiento de la historia son la base esencial de cualquier teoría. Sin un profundo conocimiento de la historia no pueden existir ni la teoría ni la crítica. Al final, los grandes historiadores —pensemos en Jules Michelet, Georges Duby, Lucien Febvre, Fernand Braudel o Ernst Gombrich—, terminan formulando teorías. Por lo tanto, tal como señaló Benedetto Croce, crítica, teoría e historia, a pesar de utilizar métodos distintos, beben de las mismas fuentes, son inseparables.¹ Al mismo tiempo, la historia de la crítica está tanto en los textos teóricos como en la posición que cada gran obra arquitectónica adopta respecto a las tradiciones que la han precedido.

Una de las características básicas del curso es el peso similar que se intenta otorgar a la producción teórica y a la arquitectura realizada. Ambas, teoría y práctica, van situándose a lo largo del curso en paralelo. En este sentido, se considera que teoría y práctica son inseparables. De la misma manera que el método del programa se fundamenta en la articulación entre teoría, historia y crítica, se intenta que haya un equilibrio entre la teoría y la práctica, conciliando la relevancia de las grandes interpretaciones con el análisis profundo, concreto y detallado de cada obra en particular.

Por una parte, consideramos que la actividad de la crítica constituye un profundo acto de cultura y cualquier obra se puede situar e interpretar dentro de complejos marcos culturales y formales. Y por otra parte, entendemos que toda crítica arquitectónica tiene que entrar a fondo en el análisis estrictamente formal, superando aquellas lecturas que se quedan sólo en interpretaciones generales. Las características espaciales y formales, la relación entre lógica estructural y composición, las cuestiones funcionales, los itinerarios y las percepciones, el uso de la luz natural y de la artificial, los lenguajes y significados referidos, y las técnicas y materiales utilizados, deben ser los patrones esenciales del juicio. Tal como exigía Susan Sontag, se debe prestar una atención central a la forma² y siguiendo las consideraciones de Peter Bürger, toda crítica debe ser dialéctica.³ Esto significa

- 1 CROCE, B. *Estética como ciencia de la expresión y lingüística general*. Málaga: Editorial Agora, 1997 (edición original de 1900).
- 2 SONTAG, S. *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara, 1996 (edición original 1961).
- 3 BÜRGER, P. *Theory of the Avant-Garde*, Minneapolis: Manchester University Press / University of Minnesota Press, 1984.
- 4 STEINER, G. *Réelles Présences. L'art du sens*. Paris : Gallimard, 1991 (edición original, *Real Presences*, Faber and Faber, Londres, 1989).
- 5 ELIOT, T. S. *Selected Prose of T. S. Eliot*, edited and with an introduction by Frank Kermode, Londres: Faber and Faber, 1975.

que no ha de adoptar una postura dogmática, externa y ajena al objeto de análisis, sino que debe entrar de lleno en la sustancia misma del objeto que va a ser criticado. Interpretación cultural y atención detallada a la obra, es decir, teoría y práctica deben conciliarse.

En relación a la opción inicial de un equilibrio entre el peso de la teoría y de la práctica, se debe destacar, tal como ha señalado George Steiner, que la interpretación y teorización siempre es relativa a la obra de arte y que cada obra es la pieza crítica primordial, estableciéndose en relación a aquellas que la han precedido. La actividad crítica es secundaria pero, al mismo tiempo, participa de igual libertad que la obra de arte.⁴ Al mismo tiempo, tal como se enfatiza en el curso, a lo largo del siglo XX ha destacado la gran capacidad de teorización que los grandes creadores de la arquitectura contemporánea han demostrado. Este es un fenómeno identificador de la arquitectura del siglo XX: la necesidad de los autores de reflexionar por escrito sobre su obra, la relación entre creatividad y cultura. Por lo tanto, un hecho incuestionable es que los grandes arquitectos de este siglo lo han sido por su gran cultura y la alta conciencia del significado de su obra dentro del sentido de la historia. No existen proyectos arquitectónicos meramente creativos, sin un sólido sustrato cultural e histórico. Tal como concluía T. S. Eliot «un creador es superior a otro solamente porque su capacidad crítica es superior».⁵ En definitiva, creatividad y cultura mantienen una estrecha relación.

Tal como se ha señalado al principio, la premisa inicial del curso es circunscribirse al período temporal del siglo XX, mostrando las vicisitudes de la arquitectura a partir de la eclosión de las vanguardias y de los nuevos repertorios formales. Todo ello en la medida que el siglo XX comportó un cambio drástico en la manera de afrontar la forma arquitectónica. Se disuelve el sistema compositivo clásico y se entra en una nueva era en la que ya no existen leyes formales universales. Los sistemas de normas tienden a ser inventados por un sólo artista o arquitecto —o como máximo por un movimiento como De Stijl o una escuela como la Bauhaus— y reciben sólo un grado limitado de aceptación general. Por los mecanismos de la

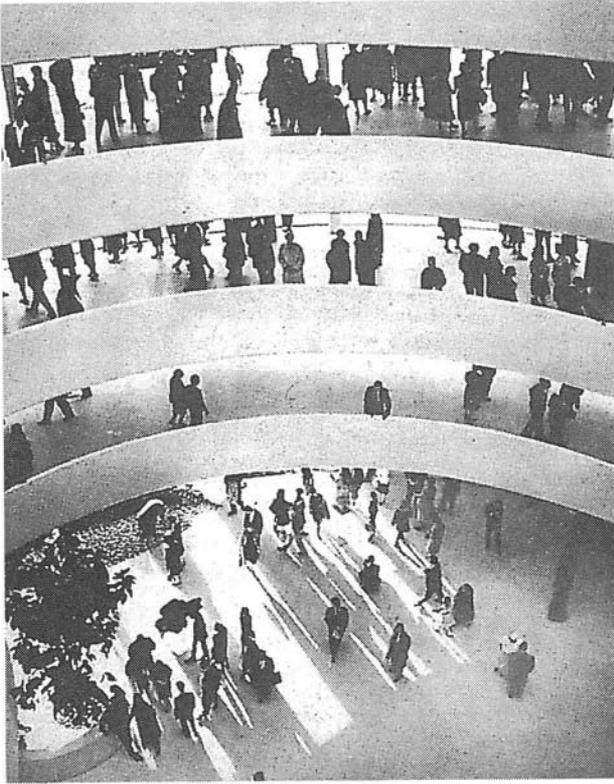
abstracción, las artes abandonan procesos miméticos, naturalistas y representativos, aproximándose a las lógicas estructurales de la arquitectura.

Un poema de Antonio Machado ha señalado con la máxima precisión y economía de palabras la esencia del arte moderno con su «se hace camino al andar». Cuando el arte contemporáneo ya no sigue un lenguaje y unas normas establecidas, la esencia de cada gran artista radica, precisamente, en su capacidad creativa e inventora para abrir un nuevo camino. Si se da el artista, el caminante, entonces aparece el camino, la obra que crea un nuevo universo de formas. Artista y camino son inseparables, como Alexander Calder, Joan Miró y Pablo Picasso; Lucio Fontana, Frederick Kiesler y John Cage; Le Corbusier, Mies van der Rohe y Louis Kahn; Jean Dubuffet, Antoni Tàpies y Anselm Kiefer; Michelangelo Antonioni, Richard Serra y Tadao Ando.

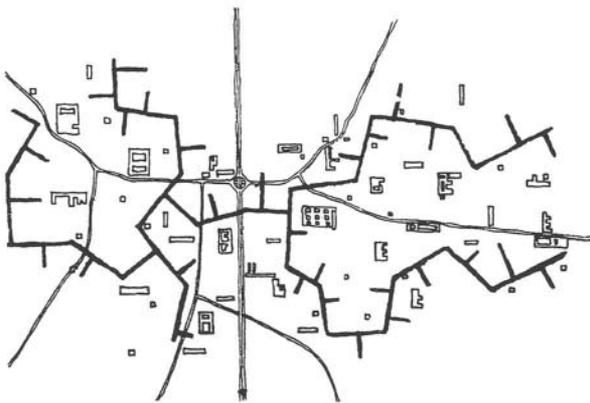
DESARROLLO DEL CURSO

El curso «Teorías y obras de la arquitectura del siglo XX» se organiza en temas o referentes que se relacionan con la idea de mundo formal o lógica creativa. De esta manera se establecen doce grandes conceptos, cada uno de ellos poseedor de unos repertorios formales propios, lógicas internas, metodologías, fuentes comunes de inspiración y planteamientos filosóficos y científicos que lo legitiman y le otorgan coherencia. Una de las aportaciones del curso consiste en demostrar como detrás de cada lógica formal existen unas ideas y justificaciones, unas actitudes políticas, éticas, estéticas y tecnológicas, unas posiciones y unos mecanismos creativos identificables. También se demuestra que según sus características psicológicas, los creadores recurren a unos u otros repertorios formales. Los mundos de las formas poseen sus propias lógicas internas, que es posible ir desvelando y clasificando, y que a la vez, tienen relación con determinadas teorías estéticas, técnicas, sociales y culturales.

La interpretación de la arquitectura del siglo XX en la asignatura de Composición III, por lo tanto, no se hace



Museo Guggenheim en Nueva York de Frank Lloyd Wright, 1943-1959.



Esquema de «cluster», Alison y Peter Smithson.

desde criterios cronológicos sino conceptuales. No se pretende explicar la totalidad sino interpretar, captando la globalidad y la esencia. Aunque los doce temas en su eclosión temporal se pueden relacionar más intensamente con periodos concretos y aunque en su evolución tienden a disponerse a lo largo de los hitos del siglo hasta nuestros días, en el curso cada concepto es interpretado como un fenómeno arquitectónico que recorre y caracteriza todo el siglo XX. En este sentido los términos más estilísticos y temporales como vanguardia, movimiento moderno, arquitectura posmoderna, regionalismo crítico, deconstrucción, etc. son rechazados como criterios estructuradores del curso. La experiencia de la arquitectura de este siglo se interpreta como continuidad y se pone énfasis en la implantación y desarrollo de estos doce conceptos formales que recorren el siglo.

Los doce grandes conceptos en que se organiza el curso son, a su vez, integrables en cinco grandes apartados: **Organismos**, incluyendo el Organicismo y el Surrealismo; **Máquinas**, con la Abstracción y el Racionalismo; **Realismos**, subdividido en Humanismo y mimesis y en Cultura Pop; **Estructuras**, distinguiendo la crítica radical, la crítica tipológica y las fenomenologías minimalistas; y **Dispersiones**, agrupando Fragmentos, Caos y Energías.

En cada uno de dichos apartados podemos encontrar obras de diversas disciplinas artísticas que poseen una estructura, unas justificaciones, unas formas, unos mecanismos y unas aspiraciones similares.

Y en cada apartado encontramos arquitectos y artistas que han conceptualizado su obra y sus mecanismos proyectuales, creando sus propias teorías: Frank Lloyd Wright y el organicismo; André Breton, Frederick Kiesler y las formas surrealistas; László Moholy-Nagy, formulando las bases de una nueva visión abstracta; Le Corbusier, Mies y el grupo Archigram justificando sus prototipos; Oscar Niemeyer legitimando su formalismo de líneas curvas; Ernesto Nathan Rogers y Lina Bo Bardi teorizando el realismo; Robert Venturi proclamando la arquitectura pop; Constant y Superstudio proponiendo ciudades utópicas de crítica

radical a la sociedad establecida; Louis Kahn, Aldo Rossi y Giorgio Grassi basando su teoría y su arquitectura en el cientificismo de los repertorios tipológicos; los escritos de Donald Judd justificando las formas minimalistas; Colin Rowe, Rem Koolhaas y Bernard Tschumi, teorizando la fragmentación y el collage; Peter Eisenman recurriendo a los instrumentos que desvelan el caos y la problematicidad; y Toyo Ito argumentando una arquitectura entendida como flujo de energía. No se trata de auténticas teorías, de tratados científicos o culturales. Tal como ha señalado Ignasi de Solà-Morales, los discursos de los arquitectos sobre arquitectura no tienen valor por la perfección de un sistema sino porque representan la reflexión explícita de una experiencia.⁶

Al mismo tiempo, cada apartado dispone de sus propias legitimaciones filosóficas, estéticas y científicas: las concepciones organicistas de D'Arcy Thompson; la teoría de la relatividad de Albert Einstein; las tradiciones filosóficas del racionalismo desde René Descartes hasta Ludwig Wittgenstein; la percepción de los fenómenos de la realidad en Maurice Merleau-Ponty; el pensamiento complejo de August Hecksher y Edgar Morin; la crítica radical en Walter Benjamin, T.W. Adorno y Guy Debord; las teorías estructuralistas de Claude Lévi-Strauss y Roland Barthes y la psicología de los arquetipos en C. G. Jung; la defensa de la sociedad abierta, fragmentada y liberal de Karl Popper; la aproximación al caos en las investigaciones de René Thom, Gilles Deleuze y Benoît Mandelbrot; y las creaciones humanas entendidas como energía y desmaterialización según Ramón Margalef, Paul Virilio y Marc Augé.

Al impartirse dicha asignatura a los estudiantes de cuarto curso de arquitectura, es decir al ser la última asignatura troncal del Departamento de Composición, se plantea este programa como la última oportunidad que los estudiantes tienen para realizar un trabajo de crítica e interpretación muy elaborado y de un alto nivel cultural. Por esto, se da por supuesto que los estudiantes tienen un buen conocimiento de la arquitectura, el arte y la cultura del siglo XX, planteándose unas clases teóricas como conferencias o ensayos que aportan visiones panorámicas,

interpretaciones nuevas, relaciones entre obras de diferentes disciplinas artísticas.

En las clases prácticas, con un alto nivel de participación de los estudiantes, dichas reflexiones teóricas son ampliadas con trabajos monográficos y con ejercicios de comparación entre las diversas artes. Precisamente, otro de los hechos caracterizadores del arte y la cultura del siglo XX es la pluridisciplinariedad y complementariedad, el derribo de las fronteras y de los límites entre las distintas disciplinas artísticas y, por lo tanto, la apertura de infinitas y mutuas influencias.

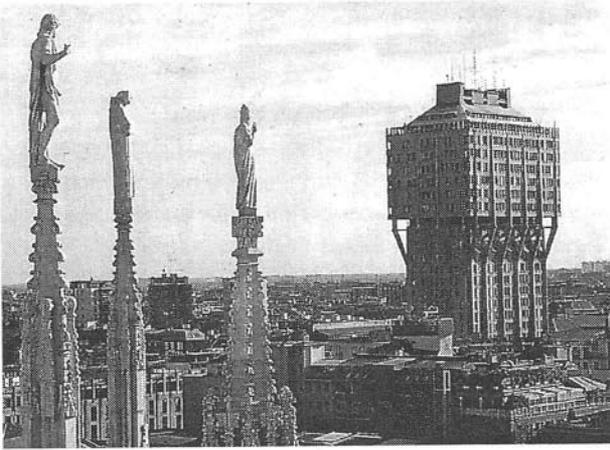
En este sentido, las aportaciones de los trabajos de los estudiantes son sumamente valiosas: introducen en las clases prácticas la gran diversidad de obras de arte que se analizan, enriqueciendo el curso más allá de los ejemplos que el profesor pueda conocer y explicar; y consiguen que los estudiantes dan lo mejor de sí mismos recapitulando sobre sus conocimientos, lecturas, opiniones y arquitectos favoritos.

En definitiva, el curso está dedicado al utillaje mental de la arquitectura del siglo XX, intentando situarse en un terreno de confluencia entre el pensamiento, el arte y la arquitectura; allí donde radican la Estética y la Teoría del Arte es desde donde se pueden formular Teorías de las Formas y desde donde se puede reflexionar con la máxima profundidad sobre la arquitectura contemporánea.

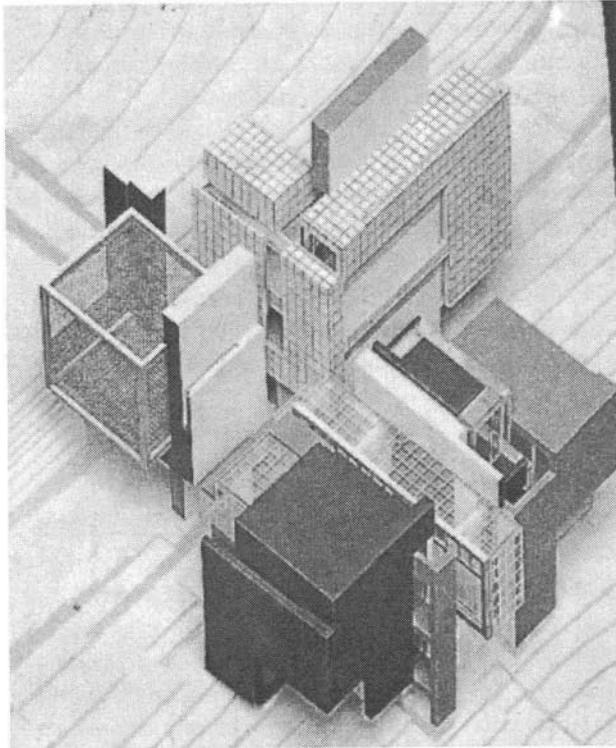
2. PRESENTACIÓN Y OBJETIVOS DEL TRABAJO ORIGINAL DE INVESTIGACIÓN:

HACIA UNA TEORÍA DE LAS FORMAS

El trabajo original de investigación que se propone parte de una certeza: el infinito mundo de las formas es susceptible de ser teorizado y, de esta manera, se puede disponer de los instrumentos que permitan relacionar entre sí las diversas manifestaciones artísticas. Se trataría, por lo tanto, de indagar acerca de un mundo, el de las formas artísticas, básico en el proceso de creación arquitectónica. El trabajo debería afrontarse con cierta modestia, aceptando limitaciones



Torre Velasca en Milán, de Belgiojoso, Peressutti y Rogers (BBPR), 1950-1958.



Casa X en Michigan, de Peter Eisenman, 1976.

e intentando evitar una globalización excesiva. En cualquier caso, es claro que existen distintos tipos de formas a las que recurren los autores, a veces inconscientemente, y que en cada caso dichas formas pertenecen a muy distintas posiciones y lógicas, con unas raíces, repertorios, mecanismos combinatorios e implicaciones científicas, filosóficas y políticas totalmente diversas.

Como el programa del curso «Teorías y obras de la arquitectura del siglo XX», esta investigación sobre el fenómeno general de la forma se limita al contexto temporal del siglo XX, que ha sido el que ha comportado un cambio drástico en la manera de afrontar la forma en la arquitectura y en las demás artes. A principios de dicho siglo se disuelve y se supera el sistema compositivo clásico, que a pesar de sus variedades y evolución tenía unos criterios unitarios basados en el orden, la simetría, la armonía, la representación y la jerarquía, y se entra en un nuevo período en el que ya no existen leyes formales universales.

El trabajo toma como referencia central aquellas formas utilizadas en la arquitectura, ya puedan relacionarse con los repertorios genéricos de la naturaleza, con las formas diversas de todas las manifestaciones artísticas o con las propias tradiciones arquitectónicas. En este sentido se trata de un trabajo de tipo relacional, que sigue un método comparativo, tomando la forma arquitectónica como referencia y relacionándola con todas las artes.

Se trata de una investigación realizada más allá de las fronteras disciplinares, que parte de las formas en arquitectura pero que va hacia todas las direcciones posibles, en las artes, la ciencia y el pensamiento, abriendo un tipo de análisis relacional, integrador e interdisciplinario, un análisis que enfoca relaciones y conexiones, que se fundamentan en analogías. Si las relaciones entre las diferentes artes pueden detectarse a lo largo de la historia, en el siglo XX dichas influencias son mucho más intensas y fructíferas: a partir de la experiencia de las vanguardias, desaparecen las fronteras tradicionales entre las disciplinas y el siglo queda caracterizado por una actividad crítica y

conceptualizadora máxima que se centra en cuestiones comunes a todas las artes.

En el trabajo de investigación se defiende un método racional que intente aproximarse a las teorías del pensamiento complejo definido por Edgar Morín,⁷ un pensamiento multidimensional, opuesto al cartesianismo y a las simplificaciones racionalistas, que se basa en construir interpretaciones sistémicas y relacionales, vinculando y comparando. Es un análisis en el que además de los criterios racionales y analíticos, lógicos, sistemáticos y clasificatorios, se tienen en cuenta visiones creativas e intuitivas, orgánicas e irracionales, holísticas y ecológicas.

En definitiva, se intenta afrontar la cuestión de la forma de una manera nueva, aprovechando las herencias conceptuales y metodológicas de todo el siglo XX e intentando sentar las bases de una necesaria Teoría de la Forma: un análisis global y cultural de las formas; unas formas que los autores utilizan en las artes en general y en la arquitectura en concreto, desconociéndose a veces sus raíces y sus implicaciones.

En este cambio de siglo es imprescindible contribuir a unas nuevas teorías de la forma que superen unas tradiciones insuficientes, que arrancan casi siempre (Jacob Burckhardt, Eugeni d'Ors y Mario Praz) del pensamiento conservador. Es necesario superar el prejuicio de que la forma es un fenómeno que interesa sólo al pensamiento reaccionario, que el énfasis en la forma sólo genera «formalismo», en el sentido peyorativo del término. Desgraciadamente, para críticos como Bruno Zevi, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri o Kenneth Frampton, el predominio de la forma arquitectónica comporta siempre el juicio negativo del «formalismo». En este sentido, es crucial plantear una interpretación progresista sobre la forma.

Si se consigue demostrar que la infinita diversidad de formas son agrupables en un repertorio limitado de lógicas o mundos formales, que de cada uno de dichos mundos es posible detectar las raíces y las leyes que los rigen, que en relación a dichos repertorios de formas existen teorías filosóficas, estéticas y políticas que los

legitiman, y que según la personalidad de cada creador, éste tiende a un tipo de formas u otras, habremos avanzado en una contemporánea Teoría de la Forma.

UN MÉTODO RELACIONAL

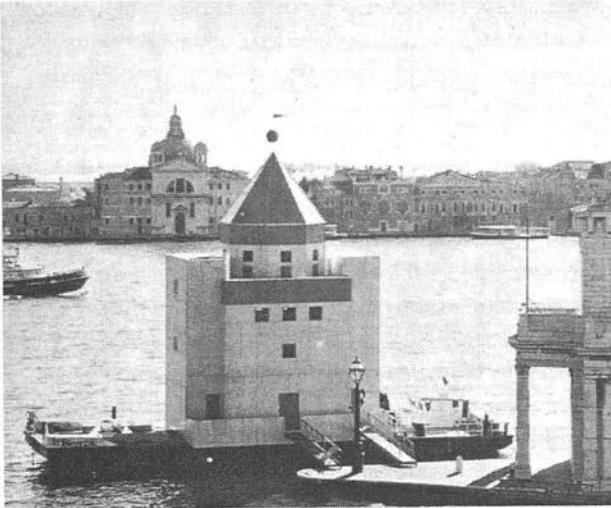
La utilización de un método relacional comporta la búsqueda de relaciones que vayan más allá de lo inmediato y estilístico. En este sentido, el método que se propone se basa, en primer lugar, en establecer relaciones formales que recurran esencialmente a la estructura de cada obra. En segundo lugar, se trata de sustentarse en las distintas lógicas, es decir posiciones, conceptualizaciones o teorías que tienen relación con propuestas en el terreno de la filosofía y la ciencia. Por último, se trata de discernir los distintos métodos comunes que se utilizan, es decir aquellos recursos y mecanismos creativos a los que recurren los artistas en distintas disciplinas.

De esta manera, el método relacional de análisis de las formas nos permite relacionar las morfologías en espiral de la naturaleza con obras de Land Art de Robert Smithson, arquitecturas de Frank Lloyd Wright o textos literarios que, como *Las olas* de Virginia Wolf, tienen una estructura cíclica.

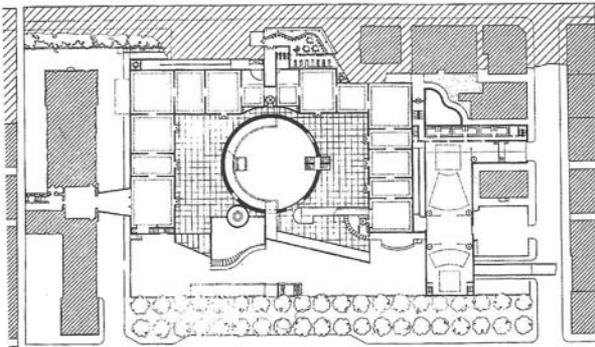
También nos permite seguir las huellas del espacio onírico que María Zambrano desveló en *El sueño creador*, que Frederick Kiesler tanteó con sus escenografías, montajes y experimentos, y que Frank Gehry ha explotado en obras como los museos Vitra y Guggenheim. También permite comprobar la presencia de escenarios surrealistas desolados no sólo en la pintura sino también en el cine de Hitchcock o en la poesía de T. S. Eliot.

La lógica de la abstracción, el elementarismo y la interpenetración espacial y temporal, se desarrolla en las artes plásticas del neoplasticismo, en la pintura de Malevich y Kandinsky y también en la música de Arnold Schoenberg y la literatura de James Joyce.

La estética del maquinismo se expresa en la arquitectura racionalista, en los escenarios del cine de



Teatro del Mondo, Venecia, Aldo Rossi, 1979.



Planta de la ampliación de la Staatsgalerie de Stuttgart, James Stirling, 1977-1984.

ciencia ficción, como *2001. Una odisea del espacio*, o en la moda de Paco Rabanne.

El realismo como posición artística se refleja en buena parte de la fotografía de la segunda mitad del siglo XX, en el cine realista y documental, en la arquitectura y las teorías de Lina Bo Bardi, Ernesto Nathan Rogers y Álvaro Siza Vieira y en diversas corrientes literarias como las desarrolladas en la Italia de posguerra o en los textos existencialistas franceses.

La complejidad de la cultura pop se manifiesta en el carácter híbrido, icónico y metafórico de la pintura, la escultura, la arquitectura, el diseño gráfico, la música y la moda en la sociedad de consumo.

La crítica radical al mundo capitalista no sólo se refleja en las teorías críticas sino que tiene su transposición en las formas fragmentarias de la psicogeografía situacionista, en las ciudades nómadas de Constant, en los manifiestos de Superstudio, en las formas autárquicas de la ciudad abierta creada por la Cooperativa Amereida y en todo tipo de acciones artísticas basadas en el azar, la violencia, la destrucción y la participación.

Las interpretaciones milenaristas de Carlos Marx coinciden con el concepto de tipo ideal de Max Weber, con la teoría psicológica de los arquetipos de C. G. Jung y con la antropología estructuralista de Claude Lévi-Strauss, al mismo tiempo que se expresa en la arquitectura de Louis Kahn, Aldo Rossi y Giorgio Grassi.

En el arte minimalista la recurrencia al vacío está presente en el cine de Michelangelo Antonioni, en el teatro de Samuel Beckett y en las esculturas de Donald Judd y Robert Morris. La omisión y la reducción es un mecanismo que encontramos tanto en los textos de Ernest Hemingway y Ezra Pound como en las obras arquitectónicas de Eduardo Souto de Moura y Francesco Venezia.

La conciencia de la fragmentación está ya presente en la sociología de Karl Popper, se teoriza en la propuesta de la «ciudad collage» de Colin Rowe y se desarrolla

en los mecanismos de montaje utilizados por Rem Koolhaas y Bernard Tschumi.

La aproximación al caos ha aportado la geometría de los fractales y la conciencia de la omnipresencia de los pliegues, lo cual no sólo permite crear nuevas formas sino también interpretar de nuevo las caligrafías de Paul Klee, las esculturas de Alexander Calder o las texturas de Jean Dubuffet.

Y la interpretación de las creaciones artísticas como energía nos permite relacionar la pintura de Turner con los experimentos de Marcel Duchamp y los juegos con la luz artificial de James Turrell; las fantasías expresionistas de Bruno Taut con los manifiestos arquitectónicos de Toyo Ito; el modulador de luz de László Moholy-Nagy con los montajes de video arte de Elizabeth Diller y Ricardo Scofidio.

LA COMPLEJIDAD DE LA FORMA FRENTE A LA SUPERFICIALIDAD DE LA IMAGEN

En este trabajo de investigación se entiende la forma como expresión de una estructura interna y de unas metodologías que pueden desvelarse en cualquier manifestación artística. En este sentido supera la interpretación estrictamente visualista de los teóricos centroeuropeos de la ciencia del arte, como Konrad Fiedler, Heinrich Wölfflin y Alois Riegl. Se trata, conscientemente, de una teoría sobre las formas y no sobre las imágenes, ya que se considera que las formas son consistentes, materiales, sólidas, estructurales. Dentro de cada mundo formal se desarrollan lógicas, posiciones, metodologías y sistemas de pensamiento distintos. En cambio, las imágenes son icónicas, transparentes, virtuales, inmateriales, es decir, simples documentos visuales reproducibles y consumibles inmediatamente.

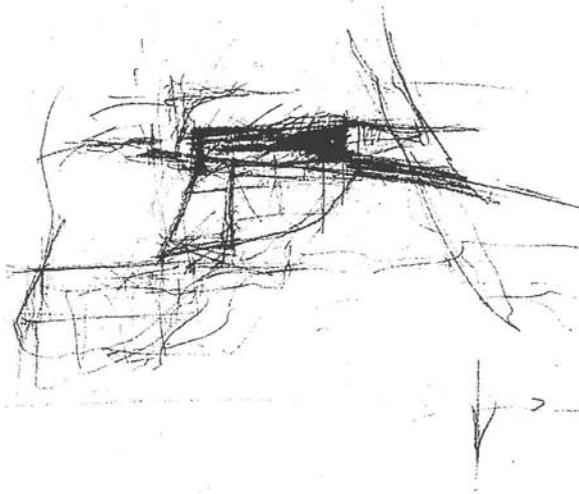
En este sentido, el método de trabajo intenta ser heredero del pensamiento estructuralista y posestructuralista de Claude Lévi-Strauss y Michel Foucault; de la crítica tipológica de Aldo Rossi y Giorgio Grassi; del formalismo analítico de Colin Rowe; de las interpretaciones que rastrear conceptos

comunes a la psicología y la antropología, desde C. G. Jung a Joseph Rykwert; de la crítica radical de la Escuela de Frankfurt, de Walter Benjamin a T.W. Adorno; de la herencia de la Escuela de los Annales, de Fernand Braudel a Roger Chartier; de los paradigmas de la nueva ciencia, Ilya Prigogine, René Thom y Benoît Mandelbrot, complementados por la sociología de Edgar Morin y la filosofía Gilles Deleuze.

Se trata de oponer la existencia del mundo estructural de las formas, que recorre las distintas disciplinas artísticas, frente al creciente dominio de la reproducción de imágenes, de la estrategia de la seducción por los mitos de la sociedad del espectáculo, de la estetización de todo.

Frente a una creciente cultura de consumo de lo visual, sin atender a las raíces y a las interpretaciones críticas de los objetos y fenómenos a los que hacen referencia, una teoría de las formas podría contribuir a entender el sentido de los objetos, las relaciones entre ellos, la pertinencia de los espacios, la lógica de las estructuras constructivas, los significados de los sistemas de lenguaje, los mecanismos de los métodos de articulación, las razones de las tipologías arquitectónicas, las implicaciones políticas y sociales de las formas.

Una teoría de la forma puede ayudar a desvelar los significados, las estructuras, las raíces, las lógicas y las búsquedas que hay detrás de las imágenes que se consumen y liquidan continuamente, impulsadas por la cultura y la economía de la globalización. Si bien sólo nos es posible transmitir y comunicar a través de las imágenes, no es lícito que por este proceso necesario se reduzca la complejidad del mundo a dichos estereotipos acrílicos y descontextualizados: las formas que plasman dichas imágenes tienen sus raíces, estructuras, significados y valores que no pueden ser vaciados y olvidados; una vez transmitidos a través de los sistemas de comunicación, los contenidos deben ser restituidos. En este sentido, la misión del profesor es la de fomentar un pensamiento crítico, revelando unos significados latentes que las formas poseen. De esta manera se pone en crisis la manera de obrar del sistema y los



Dibujo de la «Open House», de la Coop Himmelblau, 1983.

mecanismos que los mismos estudiantes de arquitectura utilizan al proyectar basándose en el consumo acrítico de imágenes.

Por ejemplo, detrás de la viva imagen de un objeto orgánico, de una frívola imagen de Las Vegas, de una historicista imagen de la crítica tipológica o de una fría imagen minimalista a la moda que se nos ofrecen para consumir o reproducir inmediatamente, existen unas estructuras, tradiciones, significados, búsquedas, ideologías y lógicas que es necesario hacer presentes para no caer en la trampa del discurso único, del todo vale, de la muerte de la historia y del fin de los significados. En este sentido, privilegiar la imagen en la sociedad tardocapitalista no es nada inocente.⁸

El objetivo es el de contribuir a una gran Teoría de la Forma en la que deberían incluirse las intervenciones de científicos, pensadores, creadores y críticos de arte; una Teoría de la Forma en la que la aportación de la arquitectura del siglo XX puede ser crucial en la medida que la arquitectura ha generado muchas obras maestras y muchos experimentos emblemáticos y significativos y, en bastantes ocasiones, se ha planteado en proximidad a otras artes y se ha situado en una posición de síntesis.

La arquitectura, como síntesis de forma, función, técnica, estructura, significado y lugar, puede constituirse en referencia de las demás artes para entender la entidad de cada una de las diversas lógicas formales, estructurales y tipológicas.

Podríamos decir, incluso, que junto al cine, la arquitectura ha sido la actividad artística que en el siglo que finaliza ha eclosionado con la mayor brillantez y ha aportado más ejemplos emblemáticos e imprescindibles para caracterizar e interpretar el siglo.

8 LEACH, N. *The Anaesthetics of Architecture*, Cambridge: MIT Press. Massachusetts / Londres, 1999.